

記紀歌謡と定型・続

西條 勉

一 はじめに

古事記・日本書紀に記載される歌謡の背後には、宮廷の祭宴で演ぜられた歌舞芸能が存在すること、そして、そういった宮廷舞曲の詞章を管轄する楽人およびその詞章を書き留めた歌謡集の類が存在し、いわゆる記紀歌謡の多くはそこから採られていること、等々については前稿に述べた¹。

本稿ではもうすこし踏み込んで、記紀に記される歌謡のなかで和歌的な定型が生み出される経緯に焦点を合わせてみたい。あらかじめおおまかな道筋をつけておくと、まずは記紀の歌謡がすこぶる多彩な形態をとりながら展開していることが注目される。これを指摘するのはいたって容易だ。万葉集は四千五百余首の歌数をほこるが、歌体的なバリエーションはすこぶる単純であり、九割以上が短歌形式で占められている。多いようにみえる長歌（二六二首）もじつさいには一割にも満たないし、他には旋頭歌が六二首、仏足石歌体がわずかに一首を数えるのみである。ようするに万葉集は短歌集であるといってもさほど事実に背いてはいない。

これに対して記紀歌謡は総数112/128（記/紀。以下、記紀歌謡の本文は土橋寛校訂の日本古典文学大系による）のうち、五句体の短歌形式はおよそ半数（46/69）で、三句体の片歌形式10/7、六句体の旋頭歌3/2、七句以上の

長歌体 33/32 となり、短歌体の割合は少ない。音数のバリエーションでみても、万葉集はその大半が五音と七音であるのに対して、記紀歌謡は五音七音のほかに四音句・六音句が二割近くある。したがって句の組み合わせも、古事記のばあいでは 5-7 (一八五例) のほかに 5-6 (八二例)、4-7 (四二例)、4-6 (三七例) など、多様な展開をみせている。

こういった多様さをどのように受け止めたらいいか。和歌の定型はその多様性のなかから、なんらかの必然性のもとに生み出されていくのではないか。その辺のところを考えてみたいと思う。

二 「短句十長句」の構文

ふつう、記紀の歌謡は音数律の定型が成立する前の段階に位置付けられている。すなわち、定型化がすすむなかで 5-7 のパターンが優勢になっていき、やがて五句体に統一されていくものとみられている。こういった方向で短歌形式が揺るぎない地位を確立していくのが、いわゆる和歌の成立過程ということになっている。

記紀歌謡(舞踏歌・音楽)の句作りは必ずしもきちんとした型にはまっていないが、万葉時代には一句が五・七の十二音じたてに定型化していく傾向がいちじるしくなる。また、いくつかあった形式のうちひとり短歌形式が超群するという現象があらわれてくる。定型化についていえば、それが進むのは、歌が踊りや音楽からわかれ創作詩、文学としてつくられるようになったためである。⁽²⁾

これは西郷信綱が一九六〇年代に示した定式である。これまでの和歌成立史論が繰り返してきたことも、せじじ詰めれば右のような趣旨にまとめられるであろう。歌舞音曲からことばの芸術としての詩への展開を想定する考

え方は、R・G・モウルトンの「民謡舞踊」³⁾の概念に照らしてみても普遍的な認識といってよい。しかし問題がないわけではない。というのは、そのような詩歌史観においては、定型の成立がどうしても記紀歌謡と万葉の間にしか想定できないからである。記紀歌謡を定型が成立する以前に位置付けると、万葉集では巻頭の雄略御製歌こそ定型以前の様相をみせるが、二番歌からはほぼすべてが五音七音の音数律で定型化されているといつてよい。

すると定型の成立は記紀歌謡以降、万葉以前ということになる。この中間は文献資料の残らない、いわば missing-link (失われた環) の領域である。したがってこの期間に和歌の起源を想定しても、そのことを実証するのは難しく、大方はひとつの推測にとどまざるをえない。定型の成り立つメカニズムなりプロセスをきちんと掘り起こすには、記紀歌謡と万葉の間にそれを求めようとする発想を克服しなければならないであろう。そのためには、定型の成立は記紀歌謡のなかで行われているという認識が必要になる。そういった見方はすでに出されており、たとえば高木市之助は、右の述べた missing-link を認めない立場から、和歌定型の成立過程を「記紀歌謡そのものに帰せしめなければならない」⁴⁾という見解を打ち出していた。

しかしながら、そこでは雑多な記紀の歌謡が五音七音の定型を基準にして分類され、定型成立への段階が想定されているにとどまる。形式の変化にともなう歌謡の生態への配慮を欠いているが、それでも、短歌形式の成立を記紀歌謡のなかに求める視点は有効であろう。定型の成立過程を、具体的な資料に即して跡づけることが期待できるからである。

このような観点から改めて記紀歌謡を眺めるとき、先に述べた多様性について注意しなければならない点がある。それは、記紀歌謡の多様性というのがあくまでも万葉集と比べたばあいの言い方にすぎない、ということだ。五音七音からなる五句体の歌体を標準とする万葉和歌に比べると、四音や六音の割合が多くて歌体も多種多様な記紀の歌謡

は、音数律以前のいかにも雑然とした様相をみせている。これを記紀歌謡それじたいで見ると、どうであろうか。

万葉和歌との比較をやめて記紀歌謡そのもので眺めてみると、そこに全体を貫き通す一定の様式が形成されていることがわかる。それは、第一には「短句＋長句」の二句形式が基本になっていること、第二には「短句＋長句＋長句」で終息することである。この三句形式は「短句＋長句」の繰り返しに長句をひとつ加えて二句形式の連続を終止させる形になっている。それで、この二つを合わせると、「(短句＋長句) × n 長句」という定式にまとめることができる。

これをかりに記紀歌謡の形式と呼ぶことにする。くり返して言えば、この形式の基本は短長の二句が単位となっていること、および短長長の三句で終息することである。もともと音数律以前のため句の切り方が一定しないが、ここでは便宜的に大系本『古代歌謡集』にしたがうことにする。終息形式は後に回して、まずは短長二句形式について歌体論的な角度から考えてみよう。

音数でみると、短句は五音を中心にその前後、長句は七音とその前後にほぼ集中しており、二句を合わせた音数は十二音が約四四%、十一音が約三〇%を占める。それぞれその内訳にもいくつかのパターンがあるので、五音七音にきちんと整序された万葉和歌に比べるとはなはだ不揃いであるが、すでに触れているように「短句＋長句」の秩序が確立されていることは間違いない。じじつ、この例外はきわめてわずかで、古事記で長句に短句が続くケースは30「たたなづく あをがき」、35「あさじのはら こしなづむ」、36「うみがゆけは こしなづむ」「おほかはらの うゑぐさ」の四例しかない。これらはどれも応神記歌謡で35と36は大御葬歌である。このあたりに例外が集中するのは偶然とは思えない。その事情については後に触れるが、「短句＋長句」の形式はさらに短句は一文節、長句は二文節という法則がほぼ確立されている。

これを発見したのは太田善麿であった。太田は長句について「まれに一文節のものもあるが、二文節以上を本則と

しているように見うけられる」と婉曲に述べている。しかし、じつさいに調べてみると記紀ともに例外はごくわずかで、しかも区切りがあいまいである。たとえば記の3「あみさかえきて」を「あみさかえきて」と区切れれば三文節であるが、「あみさかえ」を連語とみることもできる。三文節とみられるケースを古事記からいくつかあげてみよう。

4 「むなみるとき」、5 「いそのさきおちず」、42 「そのなかつにを」「わがみしこら」、43 「わがゆくみちに」、78 「わがとふいもを」「わがなくつまを」「やすくはだふれ」、98 「はりのきのえだ」

型通りの文法で割り切ることの無意味さを承知のうえで、あえて古事記歌謡のなかから三文節らしきフレーズを挙げてみると、これらが目に付く程度である。長句は「二文節以上を本則」とすると見るよりも、二文節から成ることを基本とすると断定してよいであろう。さて短句・長句の内容であるが、これにつき、太田は次のように述べている。

原則的に一文節からなる短い方の句は、総じて長い方の句のための序詞的な役目を買って居り、叙述の素材的内容はほとんど長句によつて担われている傾向が著しい。(中略) 叙べる要素をもった歌謡詞章では、一行ごとにその下半部に叙述についての主たる役割を期待したのである。一行の中における短句・長句の分化の進行経過は、叙べる意図を動機としており、したがってその限りでは謂わば長句を主体とする才覚であったとも言えう。

太田説のポイントはふたつあって、まず、一文節の短句が叙述の機能を受けもつ長句に対して序詞的な役割を果たしていること。もうひとつは、短長の二句が「序詞的部分と叙述的部分」の関係になっていることである。太田はこれを「述べるための方法」であるとし、歌謡が感情の単なる直接表出ではなく、ことばの表現として整然と秩序化する。

れていることを検証しようとした。歌謡の形式を叙述機能の面から捉えるこの説は、形式を重視しがちな歌体論を内容の面からも検討したところに意義があるといえる。けれども、短句十長句を序詞的部分と叙述的部分に分けるのは納得しにくく、序詞的という用語も適切とは思えない。もつと全般に当てはまる見方がないのであろうか。すこし長い歌謡（記42）で考えてみよう。

このゝかにや、いづくのゝかに 5 6

ももづたふ つぬがのゝかに 5 6

よこさらふ いづくにゝいたる 5 7

いちぢしま みしまにゝとき 5 6

みほとりの かづきゝきづき 5 7

しなだゆふ ささなみちを 5 6

すすくと わがゝいませばや 5 7

こはたの みちに あはしゝをとめ 4 3 7

うしろでは をだてろかも 5 6

はなみは しひひしなす 4 6

いちひゐの わにさのゝにを 5 6

はつには はだゝあからけみ 4 7

しはには にぐろきゝゆゑ 4 6

みつぐりの そのゝなかつゝにを 5 7

かぶつく まひにはあてず

4 7

まよがき こにかきたれ あはししをみな

4 6 7

かもがと わがみしこら

4 6

かくもがと わがみしこに

5 6

うただけだに むかひをるかも いそひをるかも

6 7 7

この歌は三段から成り、各段は形式的には三句体で終息している。この点については後述することにして、二句形式の部分に注目してみる。波線を付けた句は、短句は二文節、長句は一文節もしくは三文節とおぼしき句で、いずれも「短句||一文節)+(長句||二文節)」のルールから外れるケースである。

短句で「ももづたふ」「みほとりの」「しなだゆふ」「みつぐりの」は枕詞である。太田説で枕詞の概念は明示されていないが、叙述の主要部が長句にあるとされているので、枕詞的という言い方に、長句を形容し修飾するという意をもたせれば、太田説の有効性は強まるであろう。しかし「うしろでは」をだてろかも」「はなみは」「しひひしなす」「はつには」はだあからけみ」「しはには」にぐろきゆゑ」等の係助詞「ハ」で示される語を、枕詞的という言い方で捉えるのはやはり無理がある。個別的に見てみると、連用修飾(「よこさらふ」「すくすくと」等)、格関係(「いちひみの」「かもがと」等)、同格反復(「いちぢしま」等)など、かなりバラエティに富んでいる。

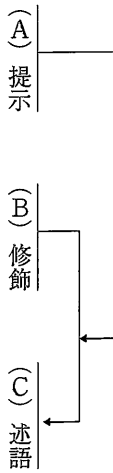
これらを一括りで捉えるのは難しいが、太田が言うように短長二句が叙述性をもっているのは確かと思われる。かつ、その叙べられる内容が短長二句でとりあえず完結しつつ、その完結的な一行の叙述を次々に鎖でつなげるようにリフレインしていくかたちになっている。その鎖は「わがいませばや」「わにさのにを」「はだあからけみ」などの助詞や接続の語尾であったりするが、これを取り除くと、短長二句はそれぞれ完結した叙述の体裁をなすことが

わかるのである。ちなみに古事記の歌謡全体で見ると、短句の内訳はおよそ次のようになってい

甲類 格助詞Ⅱ約八五例、係助詞Ⅱ約五〇例、連用連体修飾Ⅱ約三〇例、独立Ⅱ約一〇例

乙類 枕詞Ⅱ約四〇例、同格反復Ⅱ約二〇例、比喩Ⅱ約三〇例、

格助詞と係助詞としたのは、それらによって導かれるフレーズであることを指す。きちんと認定するのが難しいので概数で示したが、おおまかな傾向はつかめるかと思う。甲類と乙類に分けたのは便宜的に構文的なものと修辭的なものに区別したまでのことで、こうしておく、二句構成の仕組みが捉えやすいからである。まず、甲類からみると、これらの短句とそれを受ける長句の關係は「提示＋叙述」の構文として把握することができる。「提示」は「取り立て」とも言われ、叙べようとする話題に焦点を合わせて示す部分であり、これを受けて、述べようとする内容（「スル、」ダ、」デアル」）を示すのが「叙述」の部分である。その叙述部が二文節になっているのは、先に引いた記42の例で言えば「つぬがの↓かに」「みしまに↓とき」「わが↓いませばや」「まひには↓あてず」のように、一句の内部がさらに修飾・被就職の關係によって構造化されているからである。この「提示→「修飾→述語」Ⅱ「A→B→C」という構文をわかりやすく図に示すと次のようになる。



これは、具体的に言えば「像は↓鼻が↓長い」式の日本語に典型的な構文にはかならない。甲類にあげた格助詞は「取り立て」を主たる機能とする係助詞が代行しうることが証明されており、また連用連体修飾も飾り立てのはたらしきをする点で、提示的な機能をはたしているのとみてよい。乙類にあげたのは、もっぱら韻文にあらわれるケースであ

るが、枕詞や同格反復・比喻などは「取り立て」ないし「飾り立て」のはたらきをしているとみられる。独立句は呼びかけや詠嘆であるが、これも提示的な性質をもつことは言うまでもない。

そこで「短句+長句」の構文分析をしてみると、短句の一文節をA、長句の二文節をB・Cとすれば、「A+B+C」と書き換えることができる。たとえば、記42歌の一節「すくすくと わがいませばや」を文節に分けると「すくすくとわがいませばや」となるが、これの構文は「すくすくと→わが↓いませばや」のようになっている。記41歌のはじめの部分、このような分析を加えて書き出してみよう。

「このかにや↓「いづくの↓かに」」
 「ももづたふ↓「つぬがの↓かに」」
 「よこさらふ↓「いづくに↓いたる」」
 「いちぢしま↓「みしまに↓とき」」
 「みほとりの↓「かづき↓いきづき」」
 「しなだゆふ↓「ささなみ↓ちを」」
 「すくすくと↓「わが↓いませばや」」
 「こはたの↓「みちに↓「あはしし↓をとめ」」」

ご覧の通り、すべて同一の構文になっていることが一目瞭然にわかる。終息する「こはたの みちに あはししをとめ」の三句形式については後で述べるが、構文的には第一句目の「こはたの」が「みちに↓「あはしし↓をとめ」」の全体に、入れ子型にかかるかたちになっているだけである。

短長二句で表現される叙述に、このような完結性があるのは、それが日本語の基本構文に即して生み出されている

からなのである。短長二句は、文として過不足なく完結しているわけである。この短長二句は、周期的に繰り返されるまとまりともなっており、詩歌の基本単位として機能し、誦詠のさいには一息の音量で発語される。したがって歌謡の短長二句形式は韻律的には行 (verse) となっているが、同時にそれは、日本語の基本構文に即していることになる。日本語の詩歌形式として、意味生成の面できわめて自然なかたちになっており、即興で歌うばあいでも無理なくことばを織りなしていくことができる構造になっているわけである。

三 「短句十長句十長句」の機能

記紀歌謡のもうひとつの基本形である「短句十長句十長句」は、終息の形式である。記紀の歌は行をほぼ十二音分の音量で折り返し、リズムカルにこれを繰り返していく。この展開は「短句十長句」× n の定式で示されるが、こうした流れを終息させるためには、最後の行の音量をすこし増やして、次の行に向かうための氣息エネルギーを消費してしまう必要がある。この形式として記紀歌謡に定着しているのが、三句体の「短句十長句十長句」による終息形である。

ところが、記紀歌謡の中には二句体で終息するケースがいくつかみられる。さきに触れたように句の区切り方は人によって揺れがあるが、とりあえず大系本『古代歌謡集』に二句形式で終息するものを拾い出してみると、古事記の歌謡で十五例、書紀の歌謡で二十一例（六例が重出歌、歌番号に下線を付けた）になる。古事記の事例を終息句のみ、示してみよう。

6 | あぢしき たかひこねのかみ

30	やまごもれる	やまとしうるはし	6	8
35	そらはゆかず	あしよゆくな	6	6
31	うみがは	いさよふ	4	4
43	いざささば	よらしな	5	4
51	いきらずぞくる	あづさゆみまゆみ	7	8
58	かづらきたかみや	わぎへのあたり	8	7
61	まかずけばこそ	しらずともいはめ	7	8
66	おろすはた	たがたねろかも	5	7
72	かりこむと	いまだきかずや	5	7
75	こそこそは	やすくはだふれ	5	7
89	のちもとりみる	おもひづまあはれ	7	8
90	いへにもゆかめ	くにをもしのはめ	7	8
91	のちもくみねむ	そのおもひづまあはれ	7	10
98	ありをの	はりのきのえだ	4	7

これを見て気付くのは、二句を合わせた音数の多いものが目立つことである。短長二句の平均を十二音くらいにみておくと、それを超えるケースが半数ほどある。しかし、それらは、たとえば30「やまごもれる やまとし うるは し」、51「いきらずぞくる あづさゆみ まゆみ」、90「いへにもゆかめ くにをも しのはめ」といったぐあいに、容易に三句形式にすることができる。

このように、古事記の歌謡でいえば全一二首のうち、わずかに割強の一五首が二句形式で終息し（しかも、いくつかは三句形式ともみなしうる）、他はすべて三句形式で終わるのをみると、記紀歌謡においては三句形式で終息するのがほぼ定型化しているのは明かである。音数過多の二句形式も、三句形式に準ずると考えてよいであろう。そうすると、二句形式で終息するケースはごくわずかしかな存在しないことになる。こういった状況は書紀の歌謡でもまったく同様であり、紀独自の歌謡で十二音に満たない終息部は、16「いまだにも あごよ」、29「にほどりの かづきせな」、124「またまでの やへこのとじ」くらいである。

しかし、わずかとはいえ、二句形式で終息する歌が存在するのは見過ごせない事実である。音楽として歌われる歌謡の形式としては、二句形式の方がより基本であった。五十嵐力のいう「對待偶数式」³⁾である。音楽的にいえば、偶数歌体の終息部二句が、通常の行よりもすこし多めに音量を費やしてテンポを緩め、氣息エネルギーの放出によって歌唱の進行にブレーキをかけて終息するというのが、歌謡の歌われ方であつたらう。歌謡がまだ歌われるものとしての音楽であり楽曲であつたころ、終息部はメロディやリズムがそれにふさわしい形態を成していた¹⁰⁾。しかし歌謡が歌われなくなり、ヨムことが優位になると、歌はことばじたいのリズムによって終息しようとするのだ。

こうした流れを視野に入れると、記紀歌謡にみられる音量増加の終息形式は、三句体による終息形に先行してあらわれ、それに向かう中間的なかたちであつたと考えられるのである。二句体による音楽的な終息は呼吸活動の調整という生理作用によって、無意識のうちに行われる形式であつた。これに対して、三句体で終息するかたちは十分に意識化された形式であつたと考えられる。そのことを裏づけるのは、三句体のいわゆる「片歌」の曲名で呼ばれている歌体である。この曲名をもつのは記33（片歌）・記73（本岐歌之片歌）で、いずれも数首からなる歌群の末部に置かれてゐる。この二首の他に「片歌」の曲名はないが、記37（大御葬歌）・紀12もやはりある歌群のしんがりをつとめ

る三句体である。これらの歌群を掲げてみる。

記 30 やまとは くにのまほろば 4
7

たたなづく あおがき 5
4

やまごもれる やまとしうるはし 6
8

記 31 いのちの またけむひとは 4
7

たたみこも へぐりのやまの 5
7

くまかしがはを うづにさせそのこ 7
8

記 33 はしけやし わぎへのかたよ くもゐたちくも 5
7 7

記 34 なづきの たのいながらに 4
7

いながらに はひもとほろふ 5
7 5

記 35 あさじのはら こしなづむ 6
5

そらはゆかず あしよゆくな 6
6

記 36 うみがゆけは こしなづむ 6
5

おほかはらの うゑぐさ 6
4

うみがは いさよふ 4
4

記 37 はまつちどり はまよはゆかず いそづたふ 6
7 5

記 71 たまきはる うちのあそ 5 5

なこそは よのながひと 4 6

そらみつ やまとのくにに かりこむときくや 4 7 8

記 72 たかひかる ひのみこ 5 4

うべしこそ とひたまへ 5 5

まこそに とひたまへ 4 5

あれこそは よのながひと 5 6

そらみつ やまとのくにに 4 7

かりこむと いまだきかず 5 6

記 73 ながみこや つひにしらむと かりはこむらし 5 7 7

紀 110 やまこえて うみわたるとも 5 7

おもしろき いまきのうちは わすらゆましじ 5 7 7

紀 111 みなとの うしほのくだり 4 7

うなくだり うしろもくれに おきてかゆかむ 5 7 7

紀 112 うつくしき あがわかきこを おきてかゆかむ 5 7 7

ここにみられる歌群の特徴は、書紀の歌群は別にして、古事記の三つの歌群では、片歌に先行する歌々がどれも音数的に非定型の度合いがきわめて強いことである。しかも、多くは偶数句の歌体で音量過多がまったくみられない。

記34・記71は三句体で終息するが、記71については紀62に重出歌があり、こちらは偶数句の歌体になっている。片歌を交えないが、比較のため引いてみよう。

紀62 たまきはる うちのあそ 5 5

なこそは よのとほひと 4 6

なこそは くにのながひと 4 7

あきづしま やまとのくにに 5 7

かりこむと なはきかすや 5 6

紀63 やすみしし わがおほきみは 5 7

うべなうべな われをとほすな 6 7

あきづしま やまとのくにに 5 7

かりこむと われはきかず 5 6

記と紀の雁卵の歌は、「たかひかる」（記72）と「やすみしし」（紀63）の枕詞などからみて、紀の方が古く、記はそれの改修形であることが確実である。すると、この歌にはもともと片歌は付いていなかったことになるわけである。片歌でしめくくる歌群がどれも非定型の度合いが強くて偶数句の歌体であることは、これらが歌われる楽曲であり、いずれも曲名が付けられていることなどからみて、実際に宮廷の祭宴で演奏されていたことは間違いないであろう。記34は五句体であるが、「―はいもとほふ」ところづら」のように音数減の長短で終わるのは、他の五句体に見られない珍しいかたちである。本来は繰り返し句になっている第三句目「いながらに」を省いた四句体であったかもしれない。ともかく片歌の付いた歌群はいずれも音楽性の強い歌なのである。

ところが、三句体の片歌じしんはほぼ音数律定型になっており、音楽性はむしろ希薄である。歌群全体としてはいささかバランスに欠ける。このちぐはぐさは何を意味するのであろうか。考えられることとしては、音楽性の強い歌謡が宮廷楽曲にアレンジされるばあい、歌詞の結びが終息の形になっていないので、その部分だけが新作されたのではないだろうか。そして、それはあくまでも楽曲用の歌詞として作られたにちがいない。なぜなら、歌群の他の歌があまりにも非定型的だからである。右に挙げた古事記歌謡の二句形式は二〇行あるが、そのうち一〇行が「長句十短句」になっている。さきに示した〈記紀歌謡の形式〉に反するわけであるが、そのケースのほとんどは、じつは片歌歌群のなかに含まれるのである。

そういうわけで、片歌歌群が古事記のなかでひととき非定型的であり、したがって音楽的であるという事実に目を向けておきたいと思う。これは「片歌」の語義とも関連するであろう。カタウタのカタを不完全の意とみて、本末を対唱する六句体ないし五句体の片方の部分を指すという通説は、すでに藤田徳太郎が批判している。すなわち片歌は「左右両座の片方が歌ふ場合の曲節に合せて片歌形式の歌が用ゐられたのであつて、まったく音楽上の名称に出たもの¹⁾」とするのである。片歌の曲名が歌体にかかわるのではなく音楽上の名称であるというのは、歌群のあり方からみても肯ける。ようするに、三句体の片歌は歌われるための歌だったのである。

ところが、先にも述べたように片歌それじしんは非音楽的であり、きわめて音数律的である。これは一見、矛盾するように見えるが、三句体の片歌はすでにあつた楽曲の終息形として新作されたという事情を考慮する必要がある。この点については藤田も言及しており、片歌は内容よりも形式において「最後に置くにふさはしく安定終止の感を現はした」と述べている。そのあたりはおそらく記紀歌謡の制作に携わった歌舞司の楽師・楽人らがねらうところでもあつたらう。片歌は楽曲を終息させるために作られるのであり、むしろ、作り手にもそのことがはっきりと自覚され

ていたとみななければならない。そういった意識の現れが三句体の形式を生み出していくわけだが、その現れが呼吸活動の調整という無意識的ないし生理的作用の結果にしては、音数の面で整いすぎている。すでに五七七の音数律をほぼ実現している片歌のリズムは、もはや歌うリズムではないのだ。

それが歌うリズムでないとするれば、ヨムことのなかで生み出されるリズムとみるほかない。宮廷楽曲の編成者は歌謡の制作者であると同時に、歌謡の解体者でもあった。かれらは各地から蒐集される土風歌舞を解体・再編すること、それらを宮廷用の芸能に仕立て上げていく。そのさいに行われるのがヨムという行為であった。メロディのなかにいわば溶け合っていた歌謡のことばは、ヨムことによって音楽的なものから分離され、ことばそれじたいのリズムが表面に現れ出るようになるのである。いずれにせよ、三句体の終息形式は新しい形であり、しかも、ヨム行為のなかで十分に自覚されたねらいのもとに作られている。このような片歌形式の三句体を、五十風力は「国歌の最小単位」と称した。

片歌は短長とつづく対待の二句に、末の句と同じ長さの一句を、調子を落ちつかせる為の支柱として添へた三句の歌で、上代の国歌の単位ともいふべきものである。：即ち歌が個体を成し得る最短形式をとつたので、それが自然に歌の単位になつたものであらうと思はれる。¹²⁾

五十風が、三句体を「歌が個体を成し得る最短形式」と述べたのは至言である。というのも、「短句十長句」を歌の基本形とすれば、具体的な個々の歌はそれを n 回繰り返すことで成り立っているが、 n が最小値で終息するかたちが片歌だからである。片歌が和歌の最小単位であることを発見した五十風力の眼力は称賛に値するが、しかし、それが自然に歌の単位になつたというのは如何であらうか。こういった考え方は「和歌ノ本然ハ人為ノ及ハヌトコロ、天然自然ノ事ナリ」（排蘆小舟）という宣長の主張に連なるものだが、和歌の定型がそのように認識されるのは、いった

い何故であろうか。

すくなくとも明かであると思われるのは、片歌を含んだ楽曲の編成者の脳裏には、五音七音のリズムにおさまるような定型の感覚が存在していたことである。なぜなら、雁卵の歌における記と紀の比較から分かるように、三句体は、曲目を終息するにはかくあるべしという意識から生み出されているからだ。このような定型感覚は、いったいどのような経緯で意識され始められるのであろうか。

四 定型率

あらめて問題を立て直してみると、定型への自覚がどのように芽生えていったのか、ということである。定型への自覚の軌跡はそのまま定型の成立過程にはかならない。これを記紀歌謡の実態に即して捉えることは、はたして可能であろうか。

ここで作業上のひとつの便宜として〈定型率〉という視点を導入してみたい。これは、記紀歌謡の短句と長句において、五音七音の音数律がどの程度の割合であらわれるかを数値化したものである。たとえば、三句体を例にとると、次に列挙するように古事記では独立した三句体が十一首あるので、短長合わせた総句数は三十三句、そのうち五音七音の定型句になっているのは二十四句である。よって定数率は33分の24で、73%という計算になる。

16	かつがつも	いやさきだてる	えをしまかむ	5	7	6
17	あめつつ	ちどりましとと	などさけるとめ	4	7	7
18	をとめに	ただにあはむと	わがさけるとめ	4	7	7

25	にひばり	つくはをすぎて	いくよかねつる	4	7	7
26	かがなべて	よにはこのよ	ひにはとをかを	5	7	7
32	はしけやし	わぎへのかたよ	くもゐたちくも	5	7	7
37	はまつちどり	はまよはゆかず	いそづたふ	6	7	5
67	たかゆくや	はやぶさわけの	みおすひがね	5	7	6
73	ながみこや	つひにしらむと	かりはこむらし	5	7	7
105	おほみやの	をとつはたで	すみかたむけり	5	6	7
106	おほたくみ	をぢなみこそ	すみかたむけり	5	6	7

書紀のばあい、三句体は七首、総句数は二十一句、うち定型句は二十句であるから、定型率は95%となる。同じことを単独の五句体でみると、古事記には四十五首あり、総句数は二二五句、うち定型句が一九三句なので定型率は86%、書紀には六十九首あり、総句数三四五句、うち定型句は三三〇句、よって定型率は93%となる。

さて、記紀歌謡のなかには一首のうちに三句体、あるいは五句体を含むばあいがある。この形式は五十嵐力によつてはじめて指摘されたもので、「複式長歌」(または「分解長歌」と呼ばれている¹³⁾。三句体・五句体が単独で成り立っているわけではなく、ひとつの長歌の一部分として全体の構成要素になっている形である。具体例を挙げてみよう。

A (記9)

うだの	たかきに	しぎわなはる	3	4	6
わがまつや	しぎはさやらず		5	7	

いすくはし くぢらさやる』

5 6

こなみが なこはさば

4 5

たちそぼの みのなけくを こきしひゑね』

5 6 6

うはなりが なこはさば

5 5

いちさかき みのおほけくを こきだひゑね』

5 7 6

B (紀124)

うちはしの つめのあそびに いでませこ』

5 7 5

たまでのいへの やへこのとじ

7 6

いでましの くいはあらじぞ いでませこ』

5 7 5

たまでのへの やへこのとじ』

6 6

A Bとも一首が一続きの歌詞ではなく、二重鉤カッコ(『』)で示したように途中いくつか終止形で終わるところがある。各部分は解(stanza 複数行のまとまり)というほどには様式化されていないが、とりあえず意味的に一区切り付けられた段落になっている。Aは四段落、Bは三段落から成る歌とみることができる。そこで各段の歌体に注目してみると、A「うだのゝしぎわなはる」とB「うちはしのゝいでませこ」は三句体、A「こなみがゝこきしひゑね」と「うはなりがゝこきだひゑね」、それにB「たまでのいへのゝいでませこ」は五句体になっている。このようなケースを古事記から拾い出してみると、次のようになる(□で囲んだ字余りは定型に準じた。以下同じ)。

三句体

9 うだの たかきに しぎわなはる

3 4 6

60 みもろの そのたかきなる おほゐこがはら 4 7 7
 64 ことをこそ すぐはらと **い**はめ あたらすがしめ 5 8 7
 86 ことをこそ たたみといはめ わがつまはゆめ 5 7 7
 103 みなそそく おみのをとめ ほだりとらすも 5 6 7

五句体

9 こなみが なこはさば たちそばの みのなけくを こきしひゑね 4 5 5 6 6
 9 うはなりが なこはさば いちさかき みのおほけくを こきだひゑね 5 5 5 7 6
 10 みつみつし くめのこらが くぶつつい いしつついもち いま **う**たばよらし 5 6 5 7 **8**
 28 うべな **う**べ なきみまちがたにわがけせる おすひのすそに つきたたなむよ 6 7 5 7 7
 47 ほむだの ひのみこ おほささき おほささき はかせるたち 4 4 5 5 6
 47 もとつるき すゑふゆ ふゆきの すからがしたきの さやさや 5 4 4 8 4
 51 ちはやひと うちのわたりに わたりぜに たてる あづさゆみまゆみ 5 7 5 3 8
 60 おほゐこが はらにある きもむかふ ころをだにか あひ **お**もはず **あ**らむ 5 5 5 7 9
 64 やたの ひとつとすげは こもたず たちかあれなむ あたらすがはら 3 7 4 7 7
 74 からのを しほにやき しがあまり ことにつくり かきひくや(74) 4 5 5 6 5
 74 ゆらのとの となかの **い**くり に ふれたつ なづのきの さやさや 5 8 4 5 4
 86 おほきみを しまにはぶらば ふなあまり いがえりこむぞ わがたたみゆめ 5 7 5 7 7
 97 みえしのの をむろがたけに ししふすと たれそ おほまへにまをす 5 7 5 3 8

103 ほだりとり かたくとらせ したがたく やがたとらせ ほだりとらせ

5 6 5 7 7

このように記紀歌謡のなかには、三句体や五句体が一首の構成部分として存在するケースがみられるのである。これらについても、同じようにして定型率を調べてみると、三句体は五例あり総句数十五、うち定型句が十句であるから、定型率は67%。五句体は十四例あり総句数七十句、うち定型句が四十三句で、定型率は61%となる。書紀にもやはり複式長歌があり、三句体に五例、総句数十五句、うち定型句は六例、定型率40%、五句体は十六例、総句数八〇句、うち定型句は四十一例で、定型率が51%となる。

これを、さきに示した独立歌謡のばあいと比べるとどうなるであろうか。定型率の数値だけで比較対照してみると、次のようになる。

		記 紀	
三句体	独立歌謡	76 %	95 %
	複式長歌	67 %	40 %
五句体	独立歌謡	86 %	93 %
	複式長歌	61 %	51 %

これによって明らかのように、記紀ともに三句体と五句体、いずれのばあいでもすべて定型率は複式長歌の方が低いことが分かる。この事実はいったい何を意味するのであろうか。

これらの数値をそのまま眺めると、三句体も五句体も、どちらも単独で一首になるばあいの方が定型の度合いが進んでいることを示している。ことごとから推測して三句体・五句体とも、それぞれ単独歌謡と複式長歌のいずれにおいてより早く成立していたかを見きわめるのは、さほど難しいことではない。というのも、かりに単独歌謡が先に成

立して、その歌体が複式長歌に利用されたのであれば、複式長歌に含まれる三句体と五句体の定型率は、すくなくとも単独歌謡のばあいと同等の数値を示さなければならないからだ。

ところが実際は、複式長歌に含まれる三句体・五句体の定型率の方がずっと低い数値になっている。しかも、それは記と紀の双方にみられる現象なのである。この事実によって、三句体・五句体が単独でまず成立したとは考えられないであろう。複式長歌の中に三句体・五句体が含まれるのは厳然たる事実であるから、三句体と五句体はまず複式長歌に胚胎し、成長した形式であつたことになる。それが、単独で作られるようになって、より音数律への度合いが強められていったのであろう。

しかし、これらの事実をストレートに音数律の自覚に結びつけるのは浅薄な見方と言わねばならない。三句体にしろ五句体にしろ、複式長歌の定型率は五割前後であり、自覚された現象として見るには、数値が低すぎるからである。つまり、音数律というのは、結果的にそのようになっただけのことであり、はじめから自覚的に音数による定型が目指されていたわけではないと考えるべきであろう。このことを論証するためには、定型率の向上が宮廷歌謡の生態とどのように関わりをもつのかを明らかにしておく必要がある。そもそも定型率が高い、あるいは低い、ということとは何を意味するのか。

音数律の度合いが高まるのは、歌の生態に即して捉えると、歌謡の音楽性が低められ、歌が非音楽的なものになっていく傾向のなかであられた現象である。つまり、歌謡が歌われなくなる、という事態が生起しているわけである。このことは、これまででも多くの人々によつて繰り返言われてきた。しかし、歌謡が歌われなくなるということ、といったどのようなことであらうか。従来、これについてはおおむね文字で読むこととして説明されてきた¹⁴。つまり、歌謡は文字化されることで歌われるものから読まれるものへと変化し、そのことが定型の成立であると考えら

れてきたのである。

この考え方は理論的には整合性をもっているが、しかし、記紀歌謡の多様性という現実を説明するのにはあまり役に立たない。そもそも、文字を発語することが、なぜヨムといわれるのか。ヨムことは文字に関わる読だけでなく、詠・誦・訓などもヨムことであつた。文字化の問題に飛躍させる前に、歌わない発語の様式としてヨムことに注目しなければならぬ。つまり、歌謡は歌われなくなつたとき、ヨムべきものへと変化していつたのである。曲名の「読歌」(記89・90)や「謡」(紀7)という唱詠法が、文字に関わらないヨムことの事例であることはすでに述べている。¹⁵

さて、それならばヨムというのはどのような発声様式なのか。ヨムの語義に照らして判断すれば、その発声形式はことばの一音一音を区分けし、分節しながら発語することであつた。そのようにして発声されることなかで歌謡は〈歌う〉という発声様式を脱却し、その音楽的なリズムとメロディを払拭する。このようにして音楽性を脱却した歌は、和語のことばそのものに固有なリズムを顕在化するようになる。定型率のきわめて高い三句体・五句体の単独歌は、こうして、少しずつことばそのもののリズムで形式化されるようになっていくとみてよい。

このように、定型への目覚めははじめから音数を意識するかたちで行われたわけではない、というのが実情であつたようだ。そもそも音数律を志向する意識などは存在しなかつた。変わったのは、発声の様式である。歌うことからヨムことへの変化、これが音数律定型を生み出す根源的な要因であつた。ヨムことのなかで、ことばそのもののリズムが表面にあらわれてくるのである。音数律というのは、あくまでも結果的にあらわれた形式に過ぎなかつた。平たく言えば宮廷歌謡の制作者すなわち歌舞司の楽人らは、音数を指折り数えながら歌を作るようなことはけつしてしなかつたということである。

五 短歌体の胚胎

短歌体は、短長二句一行 (verse) と、短長長の三句体の組み合わせとして、歌謡の音楽的な様式がヨムことのみで解体され、ことばそのもののリズムとして再編成されるなかで成立してきた歌体であった。それは、けっして自然的でもなければ無意識的な過程でもなかった。それは、歌のことばを音楽的なリズムから解き放ち、ことばそのもののリズムとして自律しようという意図 (意志) があつてはじめて実現されるのである。これが音数律として自覚されていたのではないなら、どのような原理が作用したのであるうか。これまでの検討から、次のふたつが考えられる。

(A) 〈短長二句一行〉とする verse の確定 → 律文の単位。

(B) 〈短長〉に〈長〉を添える終息形式の確定 → 歌の単位。

A が和語の定型を生み出す原理となる。この原理から短長の verse に長句を添えて終息する B の原理が成立するのであり、したがって三句体は、定型の要件をみたすもつとも短い歌謡形式ということになる。

さて、短歌体について言えば、先に述べたように、この五句形式の歌体は複式長歌のなかに最初にあらわれたと考えられる。こういった見方は従来のいずれの短歌体成立論ともちがっている。これまでの説は、三句体が二回繰り返される六句体の旋頭歌体がまずできて、これから長句 (七音句) が省かれ五句体に凝縮されて成立した、とする説 (久松潜一) があり、別の説では、民謡にみられるような「57、57」の対立的な四句体の対唱形式が、後句の繰り返し句を独立させながら統一的な形式「57、57、7」に変化することで成立した、とする説 (土橋寛) があつた。

これらに対する批判を簡単にまとめると、前者に対しては、六句体のいわゆる旋頭歌はあくまでも音数律として存

在しており、その成立は新しく、音数律以前の五句体はそれに先行していたと思われること。後者に対しては、民謡の構造と混同されていて、古代歌謡の資料で検証することが難しい仮説になっていること。このような理由によって、二つの説はなかなか実証するのが困難であった。いずれも奇数歌体である五句体の前身に、歌謡時代の偶数句の歌体を想定し、そこからの進化形として短歌体を捉えるところに特徴がある。いわば通時的な歌体成立論といえる。

これに対して共時的な観点に立つ見方もあって、五十嵐力は「短歌は二つの対待句と一つの支柱句とから成立つた五句の歌である」と述べている⁽¹⁸⁾。これは、もっぱら形式論的に〈短長〉の韻律単位が2回繰り返され、それに長句を加えて終息する形であることに着目した見方である。すると、〈短長〉の韻律単位が1回で終わり、それに長句を加えたのが片歌であるから、短歌と片歌は形式的には同一の構造をもっていることになる。ようするに「短+長」×n+長」の式に要約される。すなわち、コ||のときが片歌、コ||のときが短歌となる。五十嵐は、長歌については「三単位以上の対待句に一つの支柱句を添へた歌」としているが、これを上の構造式でいえば、コ||のばあいが長歌ということになる。つまり、コ||が歌の最小単位であり、コ||が短歌であり、コ||が長歌、ということになるわけである。

名称が片歌、短歌、長歌と区別されるために、これらはなにか別個の起源をもった歌体のように受け取られがちである。げんに長歌謡と短歌謡は別系統の起源をもつとみる説もあるが、形式的に見る限り、これら三つの歌体の構造はまったく同一である。したがって、三つの歌体は同時に成立したと考えるなければならない。にもかかわらず、コ||の五句体が〈短歌〉と呼ばれて、他の二つを凌駕するのは、これが和歌形式として圧倒的な多数派になるからに他ならなかった。そうするといわゆる短歌体の成立とは、この五句体が他を凌いでいく契機に求めなければならない。五十嵐説は、これを短歌形式のもつ「混融味」と「重畳味」に見出している。

短歌の主要なる趣味は、五七調の安定味と、七五調の輕快味と、七七調の悠揚味とであろう。……上代の歌格の精髓を殆ど悉く完備して居るのみならず、後世の歌体の精髓までも含蓄して居るとすれば、まづ我が国語の有する美しい韻律美の殆ど全部を含んで居ると見られる。¹⁹⁾

この説明に特に異議はないが、短歌形式が安定的に定着した地平から結果的に述べられているので、生成論的な観点から見直してみる余地がありそうだ。まず、五句体「短長・短長・長」の機能的な特色としては、「短長」が2回繰り返されることによって、叙述の展開があることがあげられる。すなわち、「はじまり（開始）↓つなぎ（展開）↓おさめ（終息）」という構成上の三要素を過不足なく充たしているのである。この形式は、叙述を完結させ、一首として自律するに足る最少の長さである。

これを、三句体の「短長・長」とくらべてみると、「短長」が1回のみのはあいには、はじまりの行がそのまま終息に転ずるため、叙べる内容を展開させる余地がなく、叙述が完結しにくい形式である。この歌体が一首として自律しえなかつた理由はその辺りにあると考えられるが、その代わり問答形式で六句体になったり、「片歌」として先行する歌群を歌い収めるといった役割を果たすことになる。完結性がないので自律しないが、自律しない分、開放的である。

五句体の特色は叙述が完結するところにあり、それゆえ自律性に富むわけである。叙述の完結性という利点は複式長歌に取り入れられて、その構成部分に活用されたが、もっともその利点が生かされたのは終息部であつたろう。三句体による終息は主としてリズム上のおさめであるが、五句体の終息は叙述性にかかわるおさめであり、複式長歌の叙述内容に深まりをもたせることができた。それは一首全体の抒情性を終息部において凝縮することになったのである。具体例を、いくつか例を引いてみよう。

記28 たかひかる ひのみこ

やすみしし わがおほきみ

5 6

あらたまの としがきふれば

5 7

あらたまの つきはきへゆく』

5 7

うべな うべな きみまちがたに

6 7

わがけせる おすひのすそに つきたたなむよ

5 7 7

記
57

つぎねふや やましろがはを

5 7

かはのほり わがのほれば

5 6

かはのへに おひだてる

5 5

さしぶを さしぶのき

4 5

しがしたに おひだてる

5 5

はびろ ゆつまつばき』

3 6

しがはなの てりいまし

5 5

しがはの ひろりいますは おほきみろかも』

4 7 7

紀
28

をちかたの あらまづばら

5 7

まつばらに わたりゆきて

5 6

つくゆみに まりやをたくへ

5 7

うまひとは うまひとどちや

5 7

いとこはも いとこどち いざ あはなわれは』

5 5 8

たまきはる うちのおそが

5 6

はらぬちは いさゝあれや いざ[㊦]はなわれは』

5 6 [㊦]8

これらには、構成上ほぼ共通する傾向がみられる。それは一首の全体が二部構成に成っていることであって、記28によくあらわれているように、前半部ではことさらに客観的に叙述され、後半部ではその叙述を感情表出の方向に完結させている。あるいは紀28のように、後半部の五句体が前半部の内容を凝縮して繰り返すパターンもあるが、これは前半の終息部で表される抒情表現を繰り返すわけで、やはり感情表出で叙述を完結させるための形式とみてよい。

そして、そのことが一首の抒情詩として自律する契機に他ならなかった。したがって、五十嵐力の「反歌はまづ分解長歌の結解、即ち最後の一節として其の姿を現はしたものである」というのは、短歌そのものの起源を述べたことばとして理解することができる。短歌体とは、歌われるものとしての宮廷歌謡がヨムという作業を通じてなされる解体・再編のプロセスのなかで生み出された形式なのである。

六 おわりに

本稿では記紀歌謡の多様性のなから定型が形成されていくプロセスを、できるだけ具体的に取り出そうとした。問題が多岐にわたり、述べ方も煩瑣になったので、論点を箇条書き的に列挙してまとめに代えたいとおもう。

①記紀歌謡の形式は「[㊦]短十長[㊦]×[㊦]n十長[㊦]」で示することができる。

②短十長の短句は一文節、長句は二分節を原則とし、合わせて行 (verse) を形成する。

③行は「提示」→「修飾」→「述語」の構文になっており、和文のシンタックスに合致する。

- ④三句体はヨムことのなかで当為的に作られた定型の最小単位である。
- ⑤三句体・五句体は複式長歌のなかに胚胎し、成長した歌体である。
- ⑥音数律は自覺的に追及されたものではなく、意識されない形式であった。
- ⑦音数律は歌謡の音楽性がヨムことのリズムに解体・再編されるなかで成立した。
- ⑧片歌・短歌・長歌は同一構造をもつ歌体であり、これらは同時に成立した。
- ⑨五句体は叙述に完結性をもたらし、抒情詩として自律する契機をもつ。
- ⑩短歌形式は複式長歌の「反歌」として、宮廷歌謡のなかで誕生した。

本稿では〈ヨムことのリズム〉の成立を、主として句と行のレベルで考察した。次の課題は、これをより下位の音節レベルで分析することである。そこではじめて音数律を生み出す根本構造が明らかになるのではないかとおもう。⁽²⁰⁾

注 (1) 西條勉「記紀歌謡と定型」二〇〇四年一月、『専修国文』七四。

(2) 西郷信綱『日本古代文学史』一九六三年四月、74頁。

(3) R・G・モウルトン／本多顯彰訳『文学の近代的研究』。モウルトンの提出した「民謡フォークソング舞踊」は詩と音楽と舞踊を融合した文学の原始形態とされている。

(4) 高木市之助「民族文学としての記紀歌謡」一九三五年四月、『高木市之助全集』第一卷所収、106頁。

(5) 太田善麿『日本古代文学思潮論Ⅳ』一九六六年五月、97～98頁。

(6) 寺村秀夫『日本語のシンタックスと意味Ⅲ』一九九一年二月。

(7) 三上章『像は鼻が長い』一九六〇年十月。

- (8) 三上注6書。
- (9) 五十嵐力『国歌の胎生及び発達』一九二四年八月。
- (10) 小泉文夫『日本伝音楽の研究 2リズム』一九八四年八月、92頁。
- (11) 藤田徳太郎「片歌考」一九二六年十月、『古代歌謡乃研究』(一九六九年七月)所収。
- (12) 五十嵐力前掲注8書、48頁。
- (13) 五十嵐力前掲注8書、164頁。
- (14) 久松潜一『和歌史 総論古代篇』一九四八年二月、37頁。高木市之助「古代民謡史論」一九三二年四月、『高木市之助全集』第一巻所収、59頁。
- (15) 西條勉「ヘナ」と「ヘナをヨム」こと―声と文字の干渉―二〇〇一年三月、『古代の読み方』所収。
- (16) 久松潜一『万葉集考説』一九三五年二月。
- (17) 土橋寛「古代歌謡の様式」一九五六年四月、『古代歌謡論』(一九六〇年十一月)所収、287頁。
- (18) 五十嵐力前掲注8書、69頁。
- (19) 五十嵐力前掲注8書、108頁。
- (20) 五十嵐力前掲注8書、257頁。
- (21) 西條勉「定型の原理―詩学史とリズム論の現在―」二〇〇七年十一月、『国語と国文学』(掲載予定)を参照されたい。